LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

JOHNNIE TO

Sparrow

MODE D'EMPLOI

Les premières rubriques de ce livret, plutôt informatives, permettent de préparer la projection. Le film fait ensuite l'objet d'une étude précise au moyen d'entrées variées (récit, séquence, plan…), associées à des propositions de travail en classe. Les dernières rubriques offrent d'autres pistes concrètes pour aborder le film avec les élèves.

Des rubriques complémentaires s'appuyant notamment sur des extraits du film sont proposées sur le site internet :
www.lux-valence.com/image

Le pictogramme indique un lien direct entre le livret et une des rubriques en ligne.

Directeur de la publication : Éric Garandeau.
Propriété : Centre National du Cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél.: 01 44 34 34 40
Rédacteur en chef : Simon Gilardi, Centre Images.
Rédacteurs du dossier : Stéphane du Mesnildot.
Conception graphique : Thierry Célestine.
Conception (printemps 2011) : Centre Images, pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel de la Région Centre, 24 rue Renan – 37110 Château-Renault – Tél.: 02 47 56 08 08. www.centreimages.fr

Achevé d'imprimer : juillet 2011

SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique 1

Réalisateur – Le nouveau parrain du polar … 2

Acteur – Simon Yam, dandy et homme d'action 3

Genèse – Le système Milkyway 4

Document – « *Capturer le charme de Hong Kong* » 5

Genre – Les genres du cinéma de Hong Kong 6

Avant la séance 7

Découpage séquentiel 8

Récit – La princesse captive et les quatre voleurs 9

Mise en scène – Le polar *cool* 10

Séquence – Le vol de la clé 12

Plan – Un coup de foudre photographique 14

Motif – Bande à part 15

Technique – La caméra virevolte 16

Pistes de travail 18

Atelier – … sur le cinéma de Hong Kong 19

Filiations – Héritages français 20

Sélection bibliographique

FICHE TECHNIQUE

Sparrow (Man jeuk)
Chine (Hong Kong), 2008

Réalisation :	Johnnie To
Scénario :	Chan Kin-Chung, Fung Chi-Keung, Milkyway Creative Team
Photographie :	Cheng Siu-Keung
Montage :	David Richardson
Musique :	Xavier Jamaux, Fred Avril
Production :	Johnnie To pour Milkyway Image, Universe Entertainment
Distribution (France, 2011) :	ARP Sélection
Durée :	1 h 26
Formats :	35 mm, couleur, 1:2,35
Langue :	cantonais
Sortie française :	4 juin 2008

Interprétation

Kei :	Simon Yam
Lei :	Kelly Lin
M. Fu :	Hoi-Pang Lo
Lung :	Lam Suet
Sak :	Law Wing-Cheong
Bo :	Gordon Lam

SYNOPSIS

Kei, le meilleur pickpocket de Hong Kong, et ses amis Sak, Mac et Bo, mènent une vie paisible faite de petits larcins. Un jour, les quatre amis croisent la route de Lei, une jeune femme qui les séduit l'un après l'autre. Lei les supplie de lui venir en aide : son passeport est en la possession de M. Fu, un riche homme d'affaire (et lui-même ancien pickpocket), qui lui est venu en aide autrefois. Même si elle a de l'affection pour lui, Lei veut reprendre sa liberté. Les pickpockets tentent de voler la clé du coffre qui contient le passeport et qui est toujours accrochée au cou de M. Fu. Ils échouent mais M. Fu lance un défi à Kei : il devra traverser Hong Kong avec le passeport de Lei, sans se le faire dérober. Kei accepte le marché et traverse la cité un soir de pluie. Il croise plusieurs fois les hommes de Fu, perd et récupère le passeport. Finalement M. Fu parvient à lui subtiliser en tranchant sa poche avec une lame de rasoir. La lame fait une légère blessure sur le torse de Kei et Fu considère alors qu'il a perdu son pari. Il rend son passeport à Lei. Les quatre voleurs disent au revoir à leur amie et reprennent leurs activités.

RÉALISATEUR

Le nouveau parrain du polar de Hong Kong

Johnnie To sur le tournage de *Breaking News*

Johnnie To (en Cantonnais To Kei-fung) naît à Hong Kong en 1955. Il commence sa carrière à dix-sept ans en travaillant à la télévision comme assistant administratif, puis, gravissant les échelons, devient producteur de séries. Il réalise en 1980 un premier long métrage pour le cinéma, *The Enigmatic Case*, qui est un échec. Il tourne quelques films mineurs et collabore avec Tsui Hark, reprenant à la suite d'Andrew Kam *The Big Heat* (1988), un film très violent et plutôt outrancier qui ne laisse rien présager de ses films à venir. Il connaît enfin le succès en 1988 avec *All about Ah-long* interprété par Chow Yun-fat. Il ne s'agit pas d'un thriller mais d'une comédie tendre sur un père célibataire.

Après quelques films d'actions et des comédies sentimentales, il signe un nouveau succès qui là encore, n'a pas grand-chose à voir avec le style que nous lui connaissons aujourd'hui : *The Heroïc Trio* (1993) est un film de super héros ayant la particularité de réunir trois des plus célèbres actrices de Hong Kong : Michelle Yeoh, Anita Mui et Maggie Cheung[1]. En 1996, Johnnie To fonde sa propre société de production, Milkyway Image, avec le cinéaste Wai Ka-fai. Son but est alors d'alterner films commerciaux et œuvres plus personnelles et risquées.

Amoureux des films de Jean-Pierre Melville et de Sergio Leone, Johnnie To s'impose, comme producteur et réalisateur, comme le nouveau maître du polar hongkongais. À la violence baroque des films de John Woo et de Tsui Hark, il substitue des œuvres plus mesurées, à la narration souvent complexe et surprenante. Dans *Expect the Unexpected* (1998) réalisé par Patrick Yau, l'équipe de policiers à laquelle nous nous sommes attachés périt à la fin du film. Attendre l'inattendu pourrait d'ailleurs être la devise de Johnnie To et de Milkyway Image. Ses films redonnent un coup de jeune aux vieilles recettes par l'invention de concepts singuliers. Andy Lau, l'un de ses acteurs fétiches, joue les héros marginaux : dans *Fulltime Killer* (2001), il est un voleur extraverti et cinéphile ; dans *Running on Karma* (2003), il interprète un voyant bodybuildé aidant une jeune policière ; dans *Running out of Time* (1999), il est un voleur cancéreux qui, apprenant qu'il n'a plus que quelques semaines à vivre, prépare son plus beau coup.

Un poète urbain

Au héros solitaire répond l'autre figure majeure du cinéma de To qui est le groupe. Cette thématique était déjà présente dans ses films des années 1990 décrivant l'action quasi documentaire de policiers (*Expect the Unexpected*) ou de pompiers (*Lifeline*, 1997). À partir de *The Mission* (1999), To se concentre esthétiquement et scénaristiquement sur les groupes masculins. Pour jouer les gardes du corps d'un chef de la mafia chinoise, To réunit des acteurs qui deviendront des figures récurrentes de son univers : Simon Yam, Anthony Wong, Suet Lam, Francis Ng, etc. Johnnie To développe une vision urbaine poétique qu'il reprendra encore dans *PTU* (2003). Ce nouveau film noir raconte la balade nocturne d'une équipe de policiers à la recherche d'une arme volée. Il s'agit bien entendu d'un prétexte pour une traversée quasi onirique d'un Hong Kong nocturne. Les groupes de bandits ou de policiers sont définis par une même marginalité : qu'ils la protègent ou qu'ils la défient, ils n'appartiennent pas tout à fait à la société. Loin d'être un cinéaste de films noirs à l'ancienne, Johnnie To est également en prise directe avec son époque et avec l'évolution des images. Avec *Breaking News* (2004), il montre l'emprise des médias sur le réel : un immeuble où des bandits se sont réfugiés devient le lieu d'une guerre des images que se livrent la police et les malfrats, par le biais d'une équipe de télévision.

Le succès étant au rendez-vous, Johnnie To se concentre sur le film noir, le thriller et le cinéma d'action. *Election 1* (2005) et *Election 2* (2006) est une saga mafieuse qui retrace l'ascension et la chute, dans la hiérarchie d'une triade[2], de Lok, interprété par Simon Yam. Ce thriller violent et fascinant se double d'une réflexion politique sur les rapports de Hong Kong avec la Chine. *Exilé* (2006) lui permet de retrouver les acteurs de *The Mission*, dont il constitue la suite. L'univers urbain laisse place à un western, tourné à Macao et dans sa région. Les tueurs d'*Exilé* reviendront une troisième fois dans *Vengeance* (2009), interprété par Johnny Hallyday. To paye son tribut à Jean-Pierre Melville en faisant de Hallyday le double du Jeff Costello (Alain Delon) du *Samouraï*.

Sparrow est sans doute le film le plus significatif du système Milkyway Image. Tourné sur trois ans (ce que seul autorise le statut de cinéaste/producteur de To), il met à nouveau en scène Simon Yam, qui quitte ses rôles de dur à cuir félin et dangereux pour celui d'un pickpocket charmeur et altruiste. *Sparrow* dévoile ce que l'on percevait dans le cinéma de To, même sous ses aspects les plus violents : une grande délicatesse dans la peinture des rapports humains, qu'il s'agisse d'amour ou d'amitié. Cependant, dans *Sparrow* l'affection la plus fervente dont Johnnie To fait preuve est pour sa ville natale : Hong Kong.

1) Dans *Irma Vep* d'Olivier Assayas, le cinéaste interprété par Jean-Pierre Léaud regarde *The Heroïc Trio* avant d'engager Maggie Cheung.

2) Les triades sont des organisations criminelles chinoises, héritières de sociétés secrètes du XVII[e] siècle. Elles forment une sorte de mafia impliquée dans diverses activités illicites (trafic de drogue, prostitution, contrefaçon…). Dans *Sparrow*, M. Fu et ses sbires font partie d'une de ces triades.

ACTEUR

Simon Yam, dandy et homme d'action

Simon Yam, de son vrai nom Yam Tat-Wah, naît en 1955. Comme bien des acteurs de la péninsule, sa filmographie est particulièrement prolixe et compte plus d'une centaine de rôles. Simon Yam a traversé tous les genres populaires du cinéma de Hong Kong depuis le début des années 1980 : comédies d'action aux côtés de Jackie Chan, films d'arts martiaux en costumes, thrillers et comédies romantiques. Il est par exemple le héros d'une série typiquement hongkongaise mettant en scène un gigolo où il tire partie de son élégance naturelle (Yam fut mannequin à ses débuts). Simon Yam, comme Anthony Wong, autre figure récurrente du cinéma de Johnnie To, ne rechigne pas à briser son image d'acteur suave en jouant dans des « catégories III », séries B très violentes comme *Docteur Lamb* (1992) où il interprète un chauffeur de taxi *serial killer*.

Cet acteur très versatile se spécialise cependant dans le film de gangsters qui en fait une star. En France on le remarque dans son rôle de Luke dans *Une balle dans la tête* (1990) de John Woo. Vêtu d'un costume blanc, il est l'ébauche du Chow Yun-fat de *The Killer*. Tueur à gages chevaleresque officiant au Vietnam, il tente de tirer la femme qu'il aime des griffes d'un patron de casino. Le rôle marque Simon Yam qui exploitera souvent cette image d'homme d'action séducteur et dandy, aussi bien dans le camp des bons que dans celui des méchants.

Au fur et à mesure qu'il prend de l'âge et gagne en maturité, Yam s'éloigne des rôles très physiques (tel *Full Contact* de Ringo Lam en 1993, qui l'opposait à Chow Yun-fat) et Johnnie To perçoit chez lui une forme de fantaisie légère et poétique. Yam semble toujours flotter à la surface de l'action, ce qui en fait l'interprète idéal d'un polar décalé comme *PTU*, prétexte à une balade mélancolique dans Hong Kong la nuit.

Poigne de fer et séduction

Le parrain ambitieux d'*Election* échappe également aux clichés du mafieux psychopathe. Yam ne présente aucune forme d'émotion particulière lorsqu'il élimine ses rivaux. Au contraire, il s'inscrit dans la logique froide et détachée d'un monde mu avant tout par l'intérêt. La fin du premier volet d'*Election*, qui le voit assassiner à coups de pierre un comparse et se débarrasser froidement de l'épouse de ce dernier n'en est que plus terrifiante. Le seul point faible du personnage est son fils, traumatisé par les scènes de meurtre dont il est parfois témoin, et qui malgré lui causera la perte de son père. Cette mort, si elle n'absout pas le personnage, en fait tout de même un être humain. Ce rôle de chef de gang, Simon Yam le reprend de façon plus fantaisiste dans *Exilé*, puis dans *Vengeance* où il trouve la mort sous les balles de Johnny Hallyday.

Les rôles ambigus de Simon Yam dans le monde de la pègre peuvent être mis en relation avec la biographie de l'acteur : son père, policier à Hong Kong, fut en effet assassiné - non par les triades elles-mêmes - mais par des collègues corrompus. Yam ne dissimule pas la cruauté du monde des gangsters mais sait aussi que le mal a bien des nuances.

Sparrow lui permet d'exercer son charme nonchalant, pour une fois sans la moindre violence. Le parrain cruel et félin laisse place à une version hongkongaise de Cary Grant. Son autorité naturelle et son charisme en font à nouveau un chef, mais non plus d'une sanglante triade. Yam interprète Kei, la « tête » d'une bande de pickpockets pacifiques qui ne volent que l'argent et prennent soin de rendre les portefeuilles. Pourtant, même s'il est davantage un voleur-poète qu'un véritable criminel, Kei devra lui-aussi emprunter les chemins de la rédemption et mettre son talent au service du bien.

Kei fait figure de personnage principal dans ce film de groupe. En quoi se démarque-t-il de ses trois compagnons de larcin ? Connaissant le lien qui unit Johnnie To à Simon Yam, le personnage de Kei peut être perçu comme un double du cinéaste : outre le fait qu'on le voit à plusieurs reprises prendre des photos, Kei est, comme To, un amoureux de Hong Kong. Et en tant que pickpocket Kei fait figure d'esthète, terme qui s'applique parfaitement au cinéaste To.

Docteur Lamb de Danny Lee Sau-Yin (1992, Winson)

L'Empreinte de la mort de Philippe Martinez, Ringo Lam et Cess Silvera (2001, StudioCanal)

Fulltime Killer de Johnnie To (2001, TF1)

PTU de Johnnie To (2003, Pathé)

Election 1 de Johnnie To (2005, TF1)

Exilé de Johnnie To (2006, TF1)

GENÈSE

Le système Milkyway

Johnnie To a appelé sa maison de production Milkyway Image et en a fait une maison de production à l'ancienne. Que faut-il entendre par cela ? En France, jamais les acteurs ni les réalisateurs n'ont été liés à des studios par contrats. Ce n'est plus le cas aux USA où ils sont davantage liés à des agents, qui parfois réunissent des acteurs, comme la très célèbre agence de casting William Morris Agency à qui l'on doit par exemple la prestigieuse distribution de *Pulp Fiction*. Mais dans le Hollywood classique, les cinéastes signaient des contrats de très longue durée, de même que les acteurs. Les compagnies étaient identifiées par types de films, même si elles ne se limitaient pas à un seul genre : Universal avec le cinéma d'horreur ; Warner avec les films de gangsters ; MGM avec les comédies musicales, etc. Les acteurs étaient associés à des genres précis. Boris Karloff et Bela Lugosi étaient les stars des films d'épouvante de Universal ; James Cagney, le gangster fétiche de la Warner ; Gene Kelly, le danseur vedette de la MGM. Le cinéma de Hong Kong calqua ses studios et son *star system* sur les méthodes hollywoodiennes. Pour la Shaw Brothers, un réalisateur célèbre comme Chang Cheh tournait la plupart de ses films avec le couple Ti Lung et David Chiang, rendu mythique par *La Rage du tigre* (1971). Plus tard Tsui Hark, au sein de sa société Film Workshop, employa principalement Maggie Cheung, Brigitte Lin ou Jet Li.

Johnnie To est l'héritier de cette conception des studios américains et hongkongais. Lorsqu'il fonde Milkyway Image en 1996, il s'entoure d'acteurs et de réalisateurs réguliers. La reconnaissance des mêmes acteurs dans des rôles semblables ou légèrement différents est évidemment un plaisir pour le spectateur. Les tueurs à gages d'*Exilé* sont ainsi les mêmes que dans *The Mission* et dans *Vengeance*. Johnnie To prend également un plaisir malicieux à faire jouer ses collaborateurs, comme son monteur et assistant réalisateur Law Wing Cheong, qui joue Sak, le pickpocket qui, dans *Sparrow*, se travestit pendant la scène du vol de la clé.

Un cinéaste libre

Comme il l'avait fait auparavant avec *PTU*, Johnnie To tourne *Sparrow* en trois ans. Le tournage débute en 2005, le cinéaste l'arrêtant et le reprenant selon les disponibilités de ses acteurs. Entre-temps Johnnie To aura réalisé *Election, Election 2, Exilé, Triangle, Linger et Mad Detective*. Seule la direction d'une maison de production a pu lui donner une telle souplesse. Johnnie To tourne quelques scènes tous les trois ou quatre mois, réécrit son script selon son humeur ou improvise même des scènes. De cette liberté découle le plaisir de cinéma pur que ressent le spectateur de *Sparrow* : arpenter Hong Kong entre amis, à pied ou à vélo, au gré d'une aventure sentimentale et nonchalante. Malin, Johnnie To sait toutefois qu'il doit placer au moins deux morceaux de bravoure dont font office la scène du vol de la clé sur un mode mineur et comique et la fameuse scène des parapluies, virtuose et inoubliable.

Sparrow est l'un des films qui a assuré la reconnaissance critique de Johnnie To. Après la diffusion des deux volets d'*Election* au festival de Cannes (2005), de *Triangle* en 2008 et de *Mad Detective* à celui de Venise (*Vengeance* y sera sélectionné en 2010), *Sparrow* est découvert au festival de Berlin en février 2008 où il remporte un grand succès critique. Un hommage à Johnnie To est rendu à la Cinémathèque française du 5 mars au 11 avril 2008. Le film sort dans les salles françaises le 4 juin de la même année[1], ce qui est extrêmement rapide pour un film asiatique et montre la popularité du cinéaste.

1) *Sparrow* a été distribué en France avant même sa sortie asiatique.

DOCUMENT

« *Capturer le charme de Hong Kong* »

Conférence de presse de *Sparrow*, au festival de Berlin 2008.
En présence de Johnnie To, Simon Yam et Kelly Lin.
Propos recueillis par Anaïs Jurkiewicz-Renevier pour Cinéchronique
http://www.cinechronique.com

Questions à Johnnie To : avez-vous de mauvaises expériences avec des moineaux ? Combien de temps a duré le tournage ?
J. T. : non, je n'ai pas eu de mauvaise expérience avec des moineaux. Ca m'a pris trois ans de faire le film, mais je n'ai pas eu l'impression que ça a duré longtemps. Le film n'a pas été difficile à tourner. J'ai souhaité le tourner à Hong Kong, dans des lieux qui seront bientôt démolis. Ce film est différent de ceux que j'ai faits avant. Je voulais capturer le charme et l'atmosphère de Hong Kong.

Pourquoi le tournage a-t-il été aussi long ?
J. T. : je voulais vraiment filmer l'atmosphère de Hong Kong et jusqu'ici aucun film ne rendait cette atmosphère comme je le souhaitais. J'ai mis un point final au tournage à cause des investisseurs qui s'impatientaient.

Il y a plusieurs films asiatiques en compétition cette année à Berlin. Que pensez-vous de l'intérêt porté ces dernières années aux films chinois et asiatiques ?
J. T. : je n'ai pas de commentaire à émettre. Je suis heureux d'être ici, c'est un honneur, je suis heureux de voir que les films asiatiques sont bien considérés.

Questions à Johnnie To et Simon Yam : vous avez déjà travaillé ensemble. Johnnie To, qu'est ce qui vous intéresse chez Simon Yam ? Simon Yam, comment décrivez-vous sa manière de faire des films ?
J. T. : j'aime beaucoup travailler avec Simon Yam, parce que je suis le genre de réalisateur qui n'aime pas trop communiquer, je préfère utiliser des acteurs qui me connaissent. Je fais confiance à Simon Yam.
S. Y. : Johnnie To est un mentor pour moi, il me donne des défis à relever et une grande matière à réflexion. Il y a toujours quelque chose à apprendre avec lui.

Question à Johnnie To : pourquoi avez-vous proposé *Sparrow*, film divertissant, à la Berlinale où sont normalement présentés des films plus artistiques ?
J. T. : ça fait vingt ans que je fais des films et je ne connais pas la différence entre films commerciaux et films d'art et d'essais.

Pourquoi avez-vous choisi cette histoire pour nous donner une image de la ville ?
J. T. : je tenais d'abord à apporter une précision, quant à la signification du titre. En chinois, *man jeuk* signifie « moineau », c'est un oiseau utilisé à Hong Kong par les voyants et les diseurs de bonne aventure. Il apporte des messages. En outre, c'est un mot d'argot qui signifie « pickpocket ». La profession de pickpocket est en train de mourir, on entre dans une nouvelle ère.

Questions à tous : pourquoi les films hongkongais ont perdu de leur résonance depuis quelques années ? Est-ce pour des raisons économiques, ou politiques ? Les films hongkongais et ceux de la Chine continentale connaissent-ils la même promotion ?
J. T. : aujourd'hui, les films hongkongais sont des histoires entre la Chine et Hong Kong, ce qui est le cas de l'histoire et des acteurs. On entre petit à petit dans le sillon du cinéma chinois.
S. Y. : les cinéastes chinois viennent de différentes régions. Le cinéma hongkongais commence à faire partie du cinéma chinois et j'espère qu'il gardera son authenticité, qu'il continuera à montrer ce qu'il y a d'unique à Hong Kong. En plus, les rues dans lesquelles *Sparrow* a été filmé vont peut-être bientôt disparaître, nous avons effectué un travail de souvenir.
K. L. : je viens de Taïwan. Pour moi, les films sont universels, peu importe qu'ils soient hongkongais, chinois, taïwanais…

Question à Kelly Lin : pourquoi passez-vous dans le film tout votre temps à courir à travers la ville ?
K. L. : comme l'a dit Johnnie To, je représente un oiseau qui cherche sa liberté. Courir est un moyen de la chercher.
S. Y. : l'idée du film, c'est aussi de se courir après, de se capturer en capturant ainsi le charme de la ville.
J. T. : je tenais à préciser les choses. Pour moi, Hong Kong représente depuis toujours un endroit de transit ; il l'était déjà pendant la seconde guerre mondiale. Le personnage féminin utilise Hong Kong comme une plateforme.

Questions à tous : qu'allez-vous devenir ? Allez-vous céder à l'appel d'Hollywood ? N'avez-vous pas peur de perdre votre liberté ?
J. T. : je n'ai pas envie d'aller à Hollywood pour l'instant car mon anglais n'est pas très bon. Je débuterai probablement mon prochain tournage en mai. Ce sera peut-être un film tourné en langue anglaise.
S. Y. : j'aime travailler avec de grands réalisateurs, et j'espère travailler encore avec Johnnie To.
K. L. : je n'ai pas spécialement envie d'aller à Hollywood, mais tout dépend de ce qu'on me propose. Je veux continuer à travailler avec Johnnie To, je le lui dois.

Questions à Johnnie To : le film est tourné à Hong Kong, le personnage féminin est chinois mais interprété par Kelly Jin qui est taïwanaise. Pensez-vous que ces trois territoires puissent se rejoindre ? Pourquoi n'avez-vous pas choisi une actrice chinoise ?
J. T. : ces trois régions ont un potentiel, j'espère qu'elles se rejoindront. Mais nous devons actuellement faire face au problème de la censure en Chine. Nous sommes dans l'attente que l'on puisse enfin faire des films sans censure en Chine, alors le caractère artistique des trois territoires explosera. J'ai choisi Kelly Jin car elle parle mandarin.

La Rage du tigre de Chang Cheh (1971, Wild Side)

A Touch of Zen de King Hu (1970, Films sans frontières)

Raining in the Mountain de King Hu (1979, Films sans frontières)

Big Boss de Lo Wei (1971, HK video)

Le Maître chinois de Yuen Woo-Ping (1978, Seven7)

GENRE

Les genres du cinéma de Hong Kong

La 36e Chambre de Shaolin de Liu Chia-liang (1978, Wild Side)

Quand on parle de « cinéma de Hong Kong » on a tendance à penser « cinéma de genre », même si la cinématographie hongkongaise ne s'y limite pas. Nous abordons ici les genres qui, à partir des années 1960, ont été développés à Hong Kong et devinrent certains des plus fructueux du cinéma asiatique.

Des chevaliers sans peur et sans reproche

Le genre de prédilection du cinéma de Hong Kong fut le *Wu Xia Pian* ou film d'action historique. Le roman *Au bord de l'eau* écrit au XVe siècle et attribué à Shi Nai'an est un récit de brigands (au nombre de cent huit) en guerre contre un gouvernement injuste. *Au bord de l'eau* inspirera une grande partie de l'art populaire chinois et sera maintes fois adapté au cinéma, en particulier par Chang Cheh. Les cent huit personnages donnent leurs traits à la plupart des héros de *Wu Xia Pian* chinois.

On peut comparer l'héroïsme des films chinois à celui des romans de cape et d'épée français, en particulier *Les Trois mousquetaires* de Dumas (une référence que l'on peut garder à l'esprit pour *Sparrow*). Le premier signe de cet héroïsme est bien entendu la bravoure, le second l'amitié (bien plus important que l'amour, le cinéma de Hong Kong étant l'un des plus chastes qui soient), le troisième est le désintéressement (les héros sont sans cynisme et ne se battent que pour leurs idéaux).

Les films peuvent être très violents et sanglants mais leur fond relève toujours de cet héroïsme un peu naïf. L'amitié virile des héros combattants a parfois pu évoquer une homosexualité sublimée. L'autre point notable de ces productions est un certain masochisme. Pour honorer une promesse et ne pas faillir dans son honneur, le héros de *La Rage du tigre* continue la lutte après avoir perdu un bras lors d'un duel. Loin de l'handicaper, cette infirmité va lui conférer une habileté surnaturelle au combat. Ce code d'honneur est à rapprocher de celui des samouraïs du cinéma japonais. La propension à meurtrir son corps et à le mettre à l'épreuve, l'engagement dans le dépassement de soi vient en partie du bouddhisme (le prince Siddhârta atteignant le nirvana par l'ascèse). Dans *La 36e chambre de Shaolin* (1978), de Liu Chia-liang, comme dans ses suites, le jeune disciple n'affronte pas réellement d'adversaire mais livre une bataille contre lui-même pour atteindre la maîtrise ultime du corps et de l'esprit.

Plus féminines, se basant sur la grâce et la légèreté, on trouve les œuvres de King Hu. Moins sanglant et sadique que ses camarades, King Hu parvient avec *A Touch of Zen* (1970) et *Raining in the Moutain* (1979) à percer dans les festivals internationaux. Loin des excès d'un Chang Cheh ou de l'intégrisme d'un Liu Chia-liang, King Hu est un lettré, un cinéaste raffiné, qui excelle dans les intrigues ludiques et les machinations de cour. Johnnie To, par son élégance et son humour subtil, lui doit beaucoup.

Le petit dragon entre en scène

Le film de sabre perdurera jusque dans les années 1970 où il sera rendu désuet par un acteur d'un genre nouveau : Bruce Lee. Celui-ci impose le combat à mains nues et marque l'abandon du genre historique. Les films de Lee se déroulent à l'époque contemporaine (*Big Boss* - 1971, *Opération Dragon* – 1973) ou à la rigueur pendant l'occupation japonaise (*La Fureur de vaincre* – 1972). Les films de Bruce Lee, même s'ils n'ont jamais bénéficié du talent des grands cinéastes de Hong Kong, sont remarquables pour leur dureté et leur violence. Une forme de folie passe dans ce corps lacéré, couvert de sang, poussant des cris de félin furieux. Les films « de » Bruce Lee (puisqu'il en est plus l'auteur que les cinéastes de studio qui l'accompagnaient) deviennent les premiers films d'action hongkongais à acquérir une renommée internationale. Bruce Lee devient célèbre aux USA (où il finit par habiter), en France (après sa mort, il faut le signaler), mais aussi dans tous les pays du tiers-monde (à l'instar de Bob Marley) où il incarne une force de rébellion contre les oppresseurs de toutes sortes.

À la même époque se développe un courant parodique : la *Kung-fu comedy*. Michael Hui en est le maître d'œuvre. Il invente un Kung-fu burlesque délirant et gentiment vulgaire : on peut par exemple le voir se servir d'un chape-

L'Enfer des armes de Tsui Hark (1980, Fotocine)

The Killer de John Woo (1989, HK video)

Les Cendres du temps de Wong Kar-wai (1994, ARP)

L'Auberge du dragon de Tsui Hark (1972, Film Workshop)

À toute épreuve de John Woo (1992, HK vidéo)

Chungking Express de Wong Kar-wai (1994, ARP)

let de saucisses comme d'un nunchaku. Cette veine comique sera exploitée par Jackie Chan qui devient la plus grande star du cinéma de Hong Kong après la mort de Bruce Lee. La noirceur des films du petit dragon est effacée par cet ancien acrobate de l'opéra de Pékin. Combattant hors pair à l'agilité surnaturelle, cascadeur un peu tête brûlée et très doué pour la comédie, Jackie Chan est bien plus un disciple de Buster Keaton que du sauvage Bruce Lee.

Tsui Hark, John Woo et la nouvelle vague de films d'action

Le cinéma de Hong Kong est alors dominé par deux studios, la Golden Harvest et la Shaw Brothers, fonctionnant sur un modèle hollywoodien ou japonais. Les cinéastes sont d'abord des « employés » du studio et seuls les plus célèbres peuvent choisir leurs films ; les acteurs n'ont en revanche aucune liberté, Bruce Lee étant un cas à part et s'étant de toute façon exilé aux USA.

Au début des années 1980 naît une nouvelle vague, menée par le franc-tireur Tsui Hark. Ayant étudié aux USA et travaillé pour la télévision, Tsui Hark a la particularité de prôner à la fois l'indépendance vis-à-vis des studios et d'en être nostalgique. Il commence sa carrière par des œuvres violentes comme *L'Enfer des armes* (1980) et *Histoires de cannibales* (1980), ou encore le poétique *Butterfly Murders* (1979) inspiré des *Oiseaux* d'Hitchcock. Son premier vrai coup d'éclat est *Zu, les guerriers de la montagne magique*, film d'*heroic fantasy* chinois, dont les trucages s'inspirent de *Star Wars*. L'optique de Hark est d'offrir des œuvres spectaculaires mais préservant une grande liberté visuelle et narrative. Il donne ses propres versions du *Wu Xia Pian* (*L'Auberge du dragon*, 1972), des films d'opéra chinois (*Pekin Opera Blues*, 1986) ou encore des contes fantastiques (*Green Snake*, 1993). Hark monte sa maison de production, Film Workshop, produisant les célèbres *Histoires de fantômes chinois* de Ching Siu-tung. C'est au sein de Film Workshop qu'émerge un auteur jusque-là habitué aux comédies et à quelques *Wu Xia Pian* : John Woo.

Avec *Le Syndicat du crime* (1986), Hark et Woo conçoivent un nouveau type de film d'action récupérant la violence et la virtuosité du *Wu Xia Pian*. Un acteur de télévision, Chow Yun Fat, y trouve un rôle à contre-emploi. On y trouve aussi le jeune Leslie Cheung, appelé à devenir un acteur mythique, et le vétéran du film de sabre Ti Lung. Le film lance la vague du *hero movie* qui est avant tout une reprise des valeurs du *Wu Xia Pian* : la bravoure, le sens de l'amitié, une habileté et une résistance hors du commun. Les personnages ne sont plus des escrimeurs de génie mais des tireurs d'élite qui peuvent recevoir des dizaines de balles sans succomber (voir des centaines dans le délirant *Syndicat du crime 2* en 1987). John Woo enchaîne les chefs-d'œuvre pour Hark : *Le Syndicat du crime 2, Une balle dans la tête* en 1990 (où joue Simon Yam) et *The Killer* (1989). Ce dernier film marque une rupture entre les deux hommes. Avant d'émigrer aux USA pour une carrière médiocre, Woo tourne le grand classique du film d'action hongkongais : *Hard Boiled* (*À toute épreuve*, 1992). Chow Yoon Fat et Tony Leung affrontent un chef de gang violent interprété par Anthony Wong, l'un des habitués de Milkyway Image.

À la fin des années 1990, émerge à Hong Kong un talent singulier, passionné par le mélodrame : Wong Kar-wai. Ses polars comme *As Tears go by* (1988) et son film de sabre *Les Cendres du temps* (1994) sont d'abord des objets uniques, romantiques et expérimentaux. Après la diffusion en France de *Chungking Express* (1994), il devient un habitué des festivals internationaux et connaît un énorme succès avec *In the Mood for Love* (2000) qui remporte les prix d'interprétation masculine et féminine à Cannes et le César du meilleur film étranger.

Tsui Hark pour sa part, après des séries à succès comme *Il était une fois en Chine* (1991), le film de sabre *The Blade* (1995) et le polar acclamé *Time and Tide* (2000), connaît un ralentissement pendant les années 2000, faute d'inventer de nouvelles recettes à succès. C'est le moment pour Johnnie To d'entrer en scène. To reprend le *hero movie*, alors à bout de souffle, et lui insuffle une dimension davantage poétique et existentielle que violente. Grâce à lui, le cinéma de genre hongkongais retrouve une identité forte pour le second millénaire.

Avant la séance

Les élèves ont certes peu l'habitude d'une langue très étrangère pour laquelle ils n'ont pas de repères. Mais *Sparrow* n'est pas un film dont les dialogues ont une grande importance. Ils ne sont là que pour fournir quelques informations et la majeure partie du film est muette et musicale. L'art des pickpockets s'exprime par la discrétion et, sur le modèle bressonien, ce ne sont pas de grands bavards. Ni Sak (le voleur quadragénaire) ni Mac (le motard) ne prononceront la moindre parole pendant tout le film.

L'art du pickpocket est celui de l'homme invisible qui se fond dans la foule. La bande accomplit ses actions sans dire un mot, avec la grâce de danseurs d'un ballet ou de combattant de Kung-fu. *Sparrow* est donc un film essentiellement visuel qui pourrait très bien se passer de mots (mais difficilement de musique !). L'histoire est très simple, épurée au maximum, pour que s'expriment librement le style et la mise en scène. Les dialogues ne sont bien sûr pas superflus puisqu'ils révèlent certaines tensions dans le groupe et des informations liées à l'histoire de Lei ou encore le fait que leur ennemi, M. Fu, soit un ancien pickpocket lui-même. Cependant, il conviendra de faire avant tout attention à la musicalité et aux ambiances. Hong Kong, à la différence de la France qui se revendique d'une tradition littéraire, propose d'abord un cinéma des corps et des gestes.

DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

Les quatre pickpockets : assis sur son lit, Kei recoud sa veste. Un moineau entre par la fenêtre. Kei le remet dehors. Le moineau revient dans l'appartement (séquence 1). Kei fait du vélo dans les rues de Hong Kong (2). Au café, il retrouve ses complices Sak, Mac et Bo. Ce dernier tente de le convaincre de lui confier la prochaine opération de vol. Kei refuse (3). Série de vols à la tire dans la rue (4). Les pickpockets partagent le butin (5) et glissent les portefeuilles vides dans une boîte à lettres (6). Kei dépose sa part en lieu sûr (7).

Lei (00:08:56) : Kei à vélo prend des photos de Hongkongais (8). Une belle inconnue (Lei) qui court dans les rues croise son regard alors qu'il règle son appareil. Il la prend en photo. Elle reprend sa course, fuyant une mystérieuse voiture noire (9).

Séduction (00:11:11) : Lei séduit Bo dans un tripot (10). Ils font un concours de boisson, il perd et elle lui vole sa montre (11). Elle drague Sak dans l'ascenseur et lui donne son numéro de téléphone (12). Prétextant une panne de voiture, elle se fait raccompagner en ville sur la moto de Mac (13).

Les mystères de Lei (00:17:16) : à nouveau en fuite, Lei entre finalement à l'arrière de la voiture noire. M. Fu, un homme âgé, lui offre un collier de Jade (14). Kei développe les photos de Lei dans sa chambre noire (15). Dans son bureau, Fu ouvre un coffre-fort avec une clé accrochée à son médaillon. Lei regarde un passeport qui se trouve dans le coffre (16). Sous l'œil d'un sbire de Fu, Lei appelle un inconnu depuis une cabine publique (17).

Lei et Kei (00:20:05) : Lei, en voiture, croise Kei à vélo. Elle l'invite. Alors qu'elle conduit, ils échangent une cigarette sensuelle. Elle lui dit : « *allons chez vous* » (18). Lei dit à Kei qu'elle habite en face, un étage plus haut. Elle regarde le moineau en cage, le prend dans sa main : l'oiseau s'envole. Kei en profite pour lui voler son portemonnaie. Elle lui demande de ne montrer les photos à personne et s'enfuit. Kei trouve sa carte de résidente permanente de Hong Kong (19).

Traquenard (00:25:57) : les quatre voleurs, sur la même bicyclette, sourient béatement. Sans doute pensent-ils à Lei. La roue du vélo plie et ils tombent (20). Kei voit à nouveau passer Lei dans l'objectif de son appareil. Il la poursuit et se retrouve dans une impasse. C'est un traquenard. Lei est en fait un homme déguisé. Des complices surgissent et enfoncent des clous dans la main de Kei (21). Il retrouve ses camarades au café, tous ont été agressés. Bo a la jambe droite dans le plâtre, Sak la jambe gauche et Mac, blessé à la tête, est à l'hôpital. Ils comprennent que Lei les a dragués et qu'elle est responsable de leur agression (22).

La vérité sur Lei (00:30:25) : la bande s'introduit dans l'appartement de Lei. Celui-ci est vide. Il n'y a aucun mobilier, excepté des dizaines de cages à oiseaux (23). Lei fuit à nouveau la voiture noire. La bande de pickpockets la poursuit (24). Lei entre dans un immeuble et prend l'ascenseur en même temps que deux livreurs d'aquarium. Les voleurs la suivent et bientôt la cabine d'ascenseur est encombrée (25). Confrontée aux voleurs sur le toit de l'immeuble, Lei s'excuse et s'explique : M. Fu l'a recueillie, il a été bon avec elle, mais maintenant il ne veut plus la laisser partir. Elle leur demande de l'aider à récupérer son passeport pour rejoindre la personne qu'elle aime. Kei refuse (26). Le soir venu elle téléphone à son amoureux lointain, en pleurs (27).

Désaccord (00:40:57) : en montage alterné, Lei rentre chez M. Fu (28) et les pickpockets, pensifs, sont au sauna. Bo s'isole pour appeler Lei mais Kei le voit (29). Kei se dispute avec Bo qui veut aider Lei et se venger de ceux qui les ont blessés. Pour tester ses compétences, Kei lui demande de voler les menottes d'un policier. Bo y parvient mais Kei les lui vole à son tour et les rend au policier. Bo est rejoint par Mac et Sak sur le scooter duquel ils repartent en regardant Kei avec mépris (30). Chez lui, Kei trouve la cage du moineau vide. Il va seul au restaurant habituel (31).

Le vol de la clé (00:46:15) : avec la complicité de Lei, Bo, Mac et Sak tentent de dérober à Fu la clé du coffre lors d'une séance de massage. Ils y parviennent mais Fu récupère la clé (32) que Lei rattache au pendentif de Fu (33).

Le défi de Fu (00:55:25) : Kei découvre que les portraits des quatre voleurs ont été placardés : « *attention, pickpockets !* » (34). Il tombe sur l'homme de main de Fu qui l'emmène chez son chef (35). Il retrouve ses amis. Sak est encore habillé en masseuse. Ils ont donc été capturés après leur coup raté. Kei les oblige à présenter leurs excuses à Fu. Lei leur dit d'une voix mal assurée qu'elle est heureuse et souhaite rester avec M. Fu. On apprend que Fu est un ancien pickpocket (36). Après avoir dit à ses compagnons de rentrer chez eux, Kei revient chez Fu et reproche à ce dernier de retenir Lei contre son gré. Fu lui donne le passeport de Lei. Il le met au défi de traverser Hong Kong sans se le faire voler (37).

Les parapluies (01:05:00) : chez lui, Kei s'habille et met le passeport dans la poche de sa veste (38). Il marche dans Hong Kong désert, nocturne et pluvieux. Tous les gens qu'il croise, en imperméable sous des parapluies, deviennent des silhouettes inquiétantes. Il traverse un passage piéton et croise les hommes de main de Fu. Ils parviennent à lacérer sa poche mais le passeport ne s'y trouvait pas. Deuxième passage piéton, bien plus fréquenté. Il échappe à deux voleurs en faisant tournoyer son parapluie qui les asperge d'eau. Alors qu'il aperçoit Fu qui marche vers lui, deux autres complices le bloquent, se saisissent du passeport et le lancent à Fu qui le rattrape et le glisse dans la poche intérieure de son manteau. Sak, Mac et Bo arrivent derrière M. Fu. Kei passe sous les parapluies et bouscule Fu qui est ensuite bousculé par les compagnons de Kei. Fu perd le passeport mais tranche la poche du manteau de Kei et le récupère de justesse. Fu s'aperçoit alors qu'il y a du sang sur sa lame de rasoir. Kei est légèrement blessé à la poitrine (39). Fu rend son passeport à Lei et lui dit qu'elle peut partir (40). La voiture démarre et Fu se met à pleurer (41).

Le départ de Lei (01:16:30) : Lei attend son taxi avec les quatre voleurs. Kei et Lei se regardent avec affection. Elle serre la main de Sak, Bo et Mac. Lorsque vient le tour de Kei, Bo est obligé de les séparer. Elle monte dans le taxi. Kei n'arrive pas à la regarder partir. Dans le taxi, elle téléphone à son bien-aimé (41). Les compagnons se retrouvent sur le vélo de Kei qui s'arrête car il aperçoit son moineau dans un arbre. Il veut s'en saisir mais l'oiseau défèque sur ses yeux et l'aveugle. Les trois amis se moquent de lui et ils repartent « travailler » (42). L'oiseau revient dans l'appartement de Kei.

RÉCIT

La princesse captive et les quatre voleurs

Il était une fois quatre voleurs qui vivaient heureux à Hong Kong. Ils ne volaient que l'argent et rendaient portefeuilles et passeports. Un jour ils rencontrèrent une jeune femme qu'un méchant seigneur retenait prisonnière. Les quatre voleurs décidèrent de lui venir en aide. Pour la libérer, ils devaient subtiliser une clé que le seigneur gardait toujours sur lui.

Sparrow possède des contes pour enfants la structure simple et les personnages archétypaux. « *Les comédiens jouent à peine (on dirait que Simon Yam se contente d'être élégant, Kelly Lin d'être belle), et ça suffit amplement.* » (Thomas Sotinel, *Le Monde* du 3 juin 2008). Les personnages n'ont ni passé ni psychologie, seul le sentiment amoureux les pousse à s'engager dans l'aventure pour libérer Lei. To a donc les coudées franches pour réaliser un film qui n'est que plaisir et virtuosité. L'un des plaisirs de la narration de *Sparrow* réside justement dans le déroulement attendu de sa structure : présentation des personnages au cours de la scène du repas, exposition immédiate de leur activité, apparition de l'élément déclencheur (Lei)... Multiplier les personnages entraîne un autre plaisir narratif qui est celui de la sérialité (la répétition de situations ou de phrases est aussi une caractéristique du conte). Lei rencontre les quatre pickpockets comme si elle pouvait « voler » d'un espace à l'autre au cours de la même nuit et retrouver les quatre garçons comme par enchantement. Autre variation sérielle : les quatre compagnons sont blessés par les hommes de Fu, chacun à une partie différente du corps. Ainsi, le plaisir du spectateur est multiplié par quatre. La sérialité concerne aussi la succession des coups et arnaques de la bande, qui épouse une montée en puissance : première séance de vol virtuose mais presque routinière ; vol très élaboré de la clé dans le salon de massage ; enfin, apothéose de la scène des parapluies. Cette progression est commune à la plupart des films de casse ou d'arnaque (cf. la série des *Mission : Impossible, Ocean's Eleven* et ses suites et, avant eux, *Topkapi* (1964) de Jules Dassin).

La mécanique du plaisir

La première séquence de pickpocket est exemplaire : To nous montre les futures victimes des vols, puis les voleurs qui gravitent autour d'elles, puis les vols eux-mêmes effectués très rapidement au cours d'un unique plan, selon une chorégraphie des personnages et de la caméra d'une grande virtuosité. Le propre de ce type de récit est d'épouser une mécanique d'horlogerie : chaque geste a sa raison d'être dans une forme plus large qui est la réalisation du coup. Le plaisir du spectateur est le plus souvent double : plaisir de voir un plan se dérouler à la perfection, plaisir de voir les personnages surmonter les difficultés imprévues. Dans *Mission : Impossible*, Ethan Hunt rattrape habilement la goutte de sueur qui déclenchera le signal d'alarme si elle tombe sur le sol de la salle des ordinateurs.

Machinations et contre-machinations sont le lot du film d'arnaque : ainsi, les voleurs dérobent la clé de M. Fu mais celui-ci les berne à son tour, de la façon la plus humiliante possible puisque c'est un lycéen pickpocket qui leur subtilise la clé pour la rendre à son propriétaire. La narration de *Sparrow* joue ainsi d'une certaine gratuité puisque les actions sont souvent inefficaces, les objets revenant à leur point de départ. Mais de cette gratuité, To fait son enjeu. Ce que les pickpockets doivent voler à Fu est immatériel : c'est la liberté de Lei.

Au fond nous sommes comme des enfants, heureux qu'on leur raconte encore une fois la même histoire. Ce plaisir enfantin est le propre du cinéma de genre dans lequel les trames bien établies, les caractères archétypaux, vont de pair avec une certaine idée des valeurs héroïques. Les héros de *Sparrow* sont comme Robin des bois et ses compagnons : généreux, plein d'humour mais aussi virtuoses dans leur art. Le méchant n'est pas non plus pervers, il garde Lei avec lui parce qu'il en est aussi amoureux.

On a souvent raillé la naïveté des films d'actions chinois. Chez John Woo, les tueurs sentimentaux tombent toujours amoureux de chanteuses de romance rose bonbon. La sexualité est presque absente, les amoureux ne s'embrassent jamais. Il s'agit bien d'un univers chevaleresque où prime l'amour courtois. L'humour et la fantaisie peuvent amener *Sparrow* à la lisière de la parodie mais il ne doit jamais y tomber. Le cynisme n'est pas de mise, ni dans les contes de fées, ni dans le cinéma de genre.

Variations sur le film de casse ou d'arnaque

Le film de casse se structure généralement en trois grandes étapes : constitution d'une équipe, préparation puis réalisation du coup. Ce dernier est souvent présenté comme impossible : infiltrer un château rempli de nazis (*Les Douze Salopards*, de Robert Aldrich, 1967), cambrioler simultanément trois casinos (*Ocean's Eleven*, de Steven Soderbergh), vider les coffres d'une bijouterie place Vendôme (*Le Cercle rouge* de Jean-Pierre Melville, 1970). *Sparrow* reprend-il cette trame ?

Avec des variantes, on trouve des scènes d'« audition » des membres d'un gang dans *Les Douze Salopards*, dans *Le Cercle rouge* mais surtout dans *Ocean's Eleven* où Danny Ocean réunit dix cambrioleurs, chacun choisi selon ses compétences mentales ou physiques. Dans *Sparrow*, la bande des pickpockets est déjà constituée. Quelles scènes remplacent le recrutement des membres ? N'y a-t-il pas quand même une scène d'audition entre Kei et Bo ?

Qu'en est-il des préparatifs du coup, dont le modèle comique pourrait être les scènes du *Pigeon* de Mario Monicelli (1958) ? Ceux du vol de la clé de Fu ne sont pas visibles, mais on peut dire que les premières scènes de vol préparent la grande scène finale.

C'est sans doute à la réalisation des coups que To applique toutes les caractéristiques du film de casse impossible, en particulier pour le vol de la clé : déguisement, virtuosité des voleurs à se rendre invisibles, travail d'équipe où chacun a un rôle, moments de tension où l'on retient son souffle.

MISE EN SCÈNE

Le polar *cool*

Sparrow reprend le style et les thèmes des grands polars de Johnnie To pour un traitement en demi-teinte. La musique, composée par les Français Xavier Jamaux et Fred Avril, reflète à la perfection le ton d'un film que nous pourrions qualifier de polar *cool*. *Sparrow* adapte de façon ludique la plastique et les clichés du film noir pour en faire une balade nonchalante et sentimentale dans les rues de Hong Kong.

La musique de *Sparrow*, légère et sophistiquée, pourrait être rattachée au courant jazz *cool*, tels les morceaux de Dave Brubeck. Xavier Jamaux et Fred Avril n'hésitent pas à marier des mélodies de jazz et des sonorités traditionnelles chinoises. Le jazz, qui est l'une des musiques les plus représentatives du film noir, se métisse ici pour refléter l'identité du polar chinois. Déjà dans *Hard Boiled* de John Woo, le policier interprété par Chow Yun-fat jouait de la clarinette dans les clubs de jazz.
Lorsque le moineau s'introduit dans l'appartement de Kei, une flûte traversière l'imite comme dans un dessin animé. Quand la musique mime ainsi les mouvements d'un personnage, on parle de *mickeymousing*. Mais, dans *Sparrow*, la musique souligne moins les effets qu'elle ne commente les images. L'économie des dialogues – la majorité des scènes sont muettes –, donne à la musique un rôle structurant, aussi important que la photographie ou le montage. La flûte ne se contente pas d'imiter le moineau, elle est aussi utilisée lors des apparitions de Lei, associant ainsi la femme et le volatile.
La musique donne une tonalité spécifique à chacune des nombreuses scènes muettes : moments de solitude de Kei (chez lui ou à vélo dans Hong Kong) ; fuites de Lei ; vols dans la rue, au salon de massage et sous les parapluies. Suspense, comique, tristesse… La variété des ambiances créées par la musique est très grande. Lorsque Lei drague successivement les quatre pickpockets, le plaisir de la répétition (voir p. 9) est intensifié par le jeu sur les variations musicales : l'enjeu des quatre scènes est le même, mais la musique les colore chacune différemment. Lorsque la jeune femme apparaît dans le viseur de l'appareil photo de Kei, la musique se fait emphatique et romantique, à la façon d'un film hollywoodien (le modèle restant *Autant en emporte le vent*).

Variation et film de genre

Sparrow est un film en mouvement perpétuel (Kei sillonne la ville en vélo, Lei est toujours en fuite), mais toujours calme et dénué de véritable tension dramatique et bien sûr de violence. Il s'agit plutôt d'une forme d'apesanteur et de suspension, définissant des personnages qui, comme le moineau, ne touchent pas le sol. L'une des spécificités de la mise en scène de To est le caractère contemplatif de ses scènes d'action. Dans *The Mission*, les gardes du corps se figent en composition géométrique. Dans *Exilé*, la première scène de fusillade est empreinte d'une étrange douceur : c'est contre leur ami que les tueurs se battent et aucun, au fond, ne veut l'abattre.
Sans être véritablement un exercice de style (Johnnie To n'est pas qu'un formaliste et préserve l'émotion de ses personnages), *Sparrow* est une variation sur des motifs connus, ce qui le rapproche encore du jazz. To reprend les personnages de ses films de gangsters *hard boiled* (littéralement « durs à cuire », terme qui en anglais désigne le roman noir) pour en offrir une variation *cool*. Le Godard d'*À bout de souffle* (1959) avait en tête la série B américaine. Sur une partition également jazz, le cinéaste brodait sur une trame de série noire des effets purement formels, livrait une réflexion mélancolique sur l'incompréhension de l'homme et de la femme, mais laissait le genre - faisant office de destin tragique - reprendre ses droits à la fin du film. Avec *Une femme est une femme*, Godard proposait une comédie musicale où les personnages ne chantaient ni ne dansaient mais voyaient leur vie accompagnée, rythmée par les mélodies de Michel Legrand. C'est au croisement de ces deux influences de la Nouvelle Vague, que l'on peut définir le style de *Sparrow*. Un polar *cool*, un marivaudage musical chez les pickpockets.

Filmer Hong Kong

Cette distance avec le genre s'accorde à une représentation urbaine peu usuelle dans le polar hongkongais. La ville n'est plus en état de siège comme dans les grands films de Tsui Hark et de John Woo. Johnnie To préserve une dimension humaine et presque domestique aux espaces urbains. Hong Kong est vue comme une cité coquette pouvant évoquer Manhattan par sa dimension à la fois bourgeoise et bohème mais aussi Paris pour son pittoresque. Les références à la Nouvelle Vague nous font superposer avec facilité les escaliers de Montmartre avec ceux du quartier de Hong Kong où Simon Yam installe son Rolleiflex. Derrière son intrigue de pickpockets au grand cœur, To n'a au fond comme sujet que la douceur de vivre à Hong Kong. En cela, il se rapproche de certains films de Wong Kar-wai comme *Chungking Express*. La ville tout entière est le terrain de jeu des pickpockets. La marginalité des personnages de To, si elle les sépare des habitants « honnêtes » de Hong Kong, les rassemble en un groupe ou une communauté un peu fantomatique mais qui vit intensément à l'intérieur de la ville. Dans *Sparrow*, si la fille s'envole loin de la ville, les hommes y demeurent. Leur histoire d'amour cristallise un moment sur Lei, mais leur passion première est la ville elle-même : Hong Kong.

To, même s'il expurge la violence des images de ses précédents films, en garde la tonalité sombre. Sa photographie contrastée est l'un des signes caractéristiques du cinéaste. Comparons avec ses collègues du cinéma de genre hongkongais. John Woo avec *Hard Boiled* usait d'une photographie froide et bleuté, typique du cinéma d'action des années 1990. Tsui Hark quant à lui, inspiré par les *Wu Xi Pian* classiques de King Hu et par l'opéra de Pékin laissait éclater les couleurs. La photographie des films de To est quant à elle souvent nocturne et découpée en clairs obscurs. On pourrait la comparer à celle des films de Clint Eastwood photographiés par Bruce Surtees et Jack Green, très sombres mais toujours lisibles.
Parmi les scènes anthologiques à tirer partie de cette photographie obscure, citons la fusillade dans l'appartement au début d'*Exilé*, celle dans le parc de *Vengeance* et bien sûr toute la balade nocturne et poétique des policiers de *PTU*. Chez To, pendant les scènes de fusillades dans la pénombre, les coups de feu sont d'abord des phénomènes lumineux qui éclairent les visages ou des parties de décor. Il n'y a pas de coups de feu dans *Sparrow* mais les scènes nocturnes jouent également avec les lumières de la ville. Exemplaire, la scène des parapluies tire partie des effets plastiques de l'ombre et de la lumière. Même sans arme, il s'agit d'un duel puisque Kei fait face au chef et à sa bande, de chaque côté d'un passage clouté. Les parapluies deviennent de grands chapeaux noirs masquant les visages. Les rues pluvieuses transforment la scène en un ballet de silhouettes inquiétantes mais gracieuses. Kei ne tire pas des balles mais fait tourner son parapluie, aspergeant ses ennemis de gouttelettes. Celles-ci deviennent de petits éclats de lumière qui les aveuglent. Avec cette scène, To reprend les motifs classiques du film noir (la pluie, l'obscurité, les personnages réduits à des ombres) mais en donne une version chorégraphiée aussi aérienne que le reste du film.

Une comédie musicale sans chansons

Sparrow est un film où de longues scènes sont laissées sans dialogues, seulement portées par la musique. L'étude de ces scènes pourra faire un lien avec la dimension de comédie musicale du film dont l'apogée est la scène des parapluies. *Chantons sous la pluie* (1952) de Stanley Donen et le générique des *Parapluies de Cherbourg* (1964) de Jaques Demy pourront être évoqués.
On pourra étudier quels sentiments cette musique induit : légèreté, tension, mélancolie, amour, etc. On pourra également relever comment le thème de l'oiseau, signifié par quelques notes de flûte lorsqu'il entre dans la chambre, est associé au personnage de Lei. On l'entend par exemple lorsqu'elle est au volant de sa voiture et lorsque son taxi démarre pour l'emmener à l'aéroport. L'oiseau s'envole alors à nouveau.
Des rapports pourront être effectués avec l'autre grand cinéaste musical de Hong Kong, Wong Kar-wai. La seconde histoire de *Chungking Express* est elle aussi filmée à la façon d'une comédie musicale légère et sentimentale.
On pourra étudier l'influence du jazz sur le film noir avec les musiques de Duke Ellington pour *L'Homme au bras d'or* et *Autopsie d'un meurtre*, de Martial Solal pour *À bout de souffle* ou encore de Miles Davis pour *Ascenseur pour l'échafaud*.

SÉQUENCE

Le vol de la clé

Les pickpockets doivent dérober le médaillon de M. Fu et le remplacer par une imitation. À ce médaillon est accrochée la clef qui ouvre le coffre contenant le passeport de Lei. Cette clef est comme celle de la cage où le moineau est emprisonné. Il s'agit d'une scène classique de film de genre, à savoir la réalisation d'une arnaque impossible.

1. M. Fu se déshabille dans le salon de massage en compagnie de Lei.
2. Mac prend la place du livreur de pizza.
3. Sak et Bo entrent dans la salle d'attente. Sak est travesti en femme, Bo porte un masque de chirurgien. Ils s'assoient sur le canapé, entre deux hommes déjà installés.
4. M. Fu ôte ses lunettes, s'allonge sur la table de massage et pose son visage contre le trou de celle-ci. La clef pend dans le vide.
5. Les secrétaires mangent la pizza.
6. Lei sort de la salle de massage. Les deux hommes qui encadrent Bo et Sak se lèvent et la suivent. Ce sont ses gardes du corps.
7. Les infirmières à l'accueil sont prises de maux de ventre et filent aux toilettes.
8. Sak et Bo sont seuls dans le salon. Sak se déshabille et se déguise en infirmière.
Pendant ce temps, les gardes du corps suivent Lei dans la rue mais ils perdent sa trace et la confondent avec une vieille femme.
9. Sak, déguisé en infirmière, ôte les ventouses du dos de M. Fu. Bo se glisse sous la table de massage. Il sort une lame de rasoir de sa bouche. La clé pend devant ses yeux. Sak masse M. Fu et, sous la table, Bo prend le pendentif dans sa bouche pour éviter les tintements. Il sort de sa poche une réplique du pendentif.
10. Sak chatouille l'oreille du chef qui se relève. Bo en profite pour couper le pendentif avec la lame de rasoir et remplacer le pendentif par son imitation.
11. Bo quitte la salle tandis que Sak recouvre le corps de M. Fu d'une serviette. Ils grimpent sur le toit de l'immeuble. Bo accroche le pendentif à un ballon bleu qu'il jette dans le vide.
12. Mac dans la rue tente de récupérer le ballon mais il se fait bousculer par un lycéen à casquette rouge. Le pendentif n'est plus accroché au ballon.
13. Lei dans la rue rencontre le lycéen et voit le pendentif qui dépasse de son sac. Elle le suit.
14. Le lycéen rend le pendentif à M. Fu qui attend dans une voiture.
15. Lei monte dans la voiture.

La scène se conclut ainsi par un échec pour les pickpockets et Lei puisque le pendentif est rendu à son propriétaire. Il s'agit donc d'un pur exercice de virtuosité de mise en scène, inutile d'un point de vue narratif et qui s'inscrit dans le projet ludique de To.

La scène est presque parodique et reprend des éléments d'un grand classique du genre : le vol des données de Langley dans *Mission : impossible*, de Brian De Palma (1996). On retrouve la drogue provoquant des troubles digestifs chez les gardiens et la nécessité de se rendre invisible. To inverse les paramètres de la scène : ce n'est plus le voleur qui est suspendu au-dessus du vide, mais la clef qui pend au-dessus de Bo. Emmanuelle Béart en secrétaire aguicheuse est remplacée par Sak en quinquagénaire rondouillarde. La salle *high tech* de la CIA devient un modeste salon de massage.
Au final, les voleurs se font dérober leur butin par un lycéen. La situation est pour eux un peu humiliante mais l'âge de ce dernier voleur indiquerait que toute la scène est placée sous le signe d'un plaisir un peu enfantin. La figure de l'autorité, incarnée par Kei dans les autres scènes de vol, est absente et les voleurs se conduisent comme des enfants.
Le premier plaisir enfantin est celui du déguisement. Mac prend la place du livreur de pizza, Bo porte un masque antimicrobe mais le déguisement le plus amusant est celui de Sak. Il s'agit d'ailleurs d'un double travestissement puisque le voleur porte son déguisement d'infirmière sous celui de la femme au foyer. La scène fait écho à celle de l'agression de Kei, abusé par un homme de main barbu se faisant passer pour Lei.
Le travestissement ne concerne pas que les personnages mais l'ensemble de la scène. Le propre des films d'arnaques et de machinations est de substituer au monde réel un univers factice et théâtral, qui se passe volontiers de vraisemblance (miraculeusement M. Fu ne se réveille pas... Ou bien fait-il semblant lui aussi ?). Le salon de massage est sans caractéristique, banal. Les pickpockets remplacent graduellement les éléments de ce petit monde : ils se substituent aux clients, aux infirmières, pour finalement remplacer le pendentif par son imitation.

Il ne s'agit pas d'une mécanique de grande ampleur à la *Mission : impossible* mais d'une petite machination domestique. On a vu comment les pickpockets pouvaient se glisser dans l'espace réduit d'une cabine d'ascenseur. Le principe est ici un peu le même. Les actions sont minimales et ont lieu sur un périmètre très réduit : se glisser sous la table de massage, empêcher le pendentif de teinter, chatouiller l'oreille de M. Fu pour qu'il se relève et couper la corde du collier, etc. To reprend les principes d'Hitchcock qui pouvait imaginer une scène d'action sur les visages géants du Mont Rushmore (*La Mort aux trousses*) mais aussi transformer en grande scène de suspense l'action minimale de récupérer un briquet dans une bouche d'égout (*L'Inconnu du Nord-Express*).

1

2

3

4

5

6

7

8

9a

9b

9c

9d

10a

10b

11

12

13

14

4 voleurs, 2 livreurs, 1 femme en fuite et... 1 aquarium

Séquence 25 : les voleurs sont à la poursuite de Lei après qu'ils ont été agressés par la bande de Fu. Lei entre dans un immeuble et pénètre dans l'ascenseur en même temps que deux livreurs portant un immense aquarium. Les pickpockets entrent aussi dans l'ascenseur malgré l'exiguïté de l'espace. Lei est protégée par la paroi de verre de l'aquarium, ce qui ne manque pas d'énerver encore davantage les voleurs. On pourra, pour pointer la dimension burlesque de la scène, la mettre en relation avec celle de la cabine bondée des frères Marx dans *Monkey Business* (1931). Comme dans toute situation burlesque, le comique de la scène repose sur la relation conflictuelle de l'homme avec son espace vital. L'homme burlesque comme Keaton ou Chaplin est toujours en guerre avec le monde et ses éléments, mais aussi contre son propre corps. La cabine et l'aquarium qui en occupe l'espace, à la fois protecteur et étouffant, représentent la prison invisible qu'est devenue Hong Kong pour Lei, une métaphore de l'emprisonnement au même titre que les cages à oiseaux.

La femme fantasme

Séquence 18 : Kei est dans la voiture de Lei, qui conduit. Elle lui prend sa cigarette et la porte à sa bouche. To enchaîne alors neuf gros plans au ralenti qui témoignent de la fascination de Kei envers Lei. Le ralenti, les lumières, la faible profondeur de champ qui rend flou le décor et isole les visages sur un fond noir contribuent à rendre ces plans fantasmatiques. Les personnages quittent l'espace réel de la voiture et semblent flotter en apesanteur.
Lei rend sa cigarette à Kei en y laissant la trace de son rouge à lèvres. Dans un cinéma comme celui de Hong Kong qui n'a pas l'habitude de montrer des baisers sur la bouche, cet échange de cigarette tachée de rouge est chargé d'un érotisme subtil.
Ces plans sont dans la continuité de ceux de l'apparition de Lei dans l'appareil photo. Elle est filmée non comme un personnage réel mais comme une image cinématographique, au glamour un peu désuet. Cette idéalisation est modelée par les sentiments de Kei, qui sous ses dehors bourrus est un romantique. Mais la musique, cette fois ludique, met de l'ironie sur des images que les clichés romantiques pourraient rendre ridicules sans cette mise à distance amusante.

PLAN

Un coup de foudre photographique

En même temps qu'il fait du vélo, Kei prend des photos. Le travelling en vélo se fige en une série de photos noir et blanc. Ces photos, prises à la volée dans les rues de Hong Kong indiquent que *Sparrow*, au-delà de sa narration et de son caractère ludique, va être aussi une description, celle de Hong Kong. Ces photos sont des coupes documentaires à l'intérieur de la fiction. L'activité de pickpocket nécessite un talent d'observation et Kei capture des clichés photographiques avec la même dextérité qu'il vole les portefeuilles ou parvient à se saisir d'un oiseau. Mais à vrai dire, la seule motivation pour Johnnie To de faire de Kei un photographe est de pouvoir introduire l'image fixe et documentaire à l'intérieur de son film. Kei photographie à la volée, presque sans viser, ce n'est pas la perfection du cadre qui l'intéresse, mais le sujet. Il filme le Hong Kong populaire des livreurs de légumes et des petits vieux se reposant dans les parcs. Après sa balade photographique, Kei installe son Rolleiflex en haut d'un escalier. C'est à cet instant que Lei entre dans le champ de la caméra de Johnnie To et immédiatement après dans le viseur de Kei (séquence 9, 00:09:15). Le coup de foudre de Kei pour Lei se confond avec l'acte de capturer l'image de la jeune femme. Lei apparaît dans la visée de son appareil photo, entourée d'un iris comme s'il s'agissait d'un médaillon. Alors qu'elle se tourne au ralenti vers Kei, la musique s'élève, douce et romantique. Kei lève les yeux de son appareil et la regarde dévaler l'escalier et disparaître.

Des effets maniéristes

De la balade photographique dans les rues de Hong Kong à l'apparition de Lei, To passe du documentaire à la fiction. En croyant prendre des vues documentaires de Hong Kong, Kei laisse en fait entrer la fiction dans ses images et dans sa vie. Au départ, il serait l'héritier inconscient des « vues Lumières », ces films documentaires que les opérateurs Lumière réalisaient aux quatre coins du monde. Il passerait ensuite à Griffith, inventeur de la plupart des effets de la fiction cinématographique moderne dès l'époque du muet.
L'iris qui encadre un visage comme un médaillon fait partie des effets les plus identifiables du cinéma muet, justement parce qu'il n'a presque pas perduré. Il s'agissait de marquer l'entrée en scène de la star par un plan ayant valeur de portrait. C'est souvent ainsi que Griffith signe l'apparition de son actrice fétiche, Lilian Gish, par exemple dans *Les Deux Orphelines* (1921) ou *Intolérance* (1915). Ici, le passage du flou au net accentue l'effet en retardant un peu l'apparition de la femme, comme si Kei, ébloui, n'en croyait pas ses yeux.
Avec cet effet, To signifie le coup de foudre de Kei pour la jeune femme : c'est son sentiment qui est projeté dans le viseur de l'appareil photo. Le sujet de ce type de plan, que l'on rattache au courant maniériste du cinéma (Brian De Palma, par exemple) n'est autre que le cinéma lui-même. Il définit Lei comme une figure qui ne fait pas partie du monde réel. Il met en abyme son statut d'actrice, de créature construite par le cinéma. La fascination de Kei est telle que le plan de Lei dans le viseur est montré à trois reprises. Entre deux courses de la jeune femme, le temps est suspendu.
Lei incarne aussi la fiction car elle devient l'actrice principale d'un film qu'elle joue pour chacun des membres de la bande : la joueuse au casino, la nymphomane dans l'ascenseur, la jeune femme en panne au bord de la route... Elle tire le récit avec elle. D'ailleurs, Johnnie To abandonne Kei sur son escalier, encore sidéré par cette apparition, pour suivre la jeune femme en fuite dans les rues de Hong Kong. Le plan de l'apparition de Lei dans l'appareil photo fait bifurquer le récit. Quand Kei déclenche l'obturateur (geste qui est montré en gros plan par To), c'est toute l'intrigue du film qui est lancée.

MOTIF

Bande à part

Les films de Johnnie To sont des films de groupe. C'est une des particularités du cinéaste de mettre en scène non un héros solitaire ou un couple mais un groupe masculin. Parmi les films répétant cette figure, citons *La Horde sauvage* (1969) de Sam Peckinpah où *Reservoir Dogs* de Quentin Tarantino (qui s'inspire d'ailleurs du film hongkongais de Ringo Lam *City on Fire*, 1987). To a par ailleurs conçu une trilogie qui comprend *The Mission*, *Exile* et *Vengeance*, autour d'un groupe qu'il nomme les « tueurs associés ». Dans *The Mission*, le groupe ne donnait pas lieu seulement à une richesse narrative, mais à des effets de composition formelle. La scène la plus marquante est celle de la galerie marchande déserte dans laquelle les gardes du corps se déploient pour parer à l'attaque d'une bande ennemie. Parfaitement immobiles, dans des poses très étudiées, les gardes du corps entrent dans une dimension purement picturale de l'image.

Dans *Sparrow*, il s'agit d'un groupe de pickpockets. La bande a l'habitude de se réunir dans un petit restaurant avant d'aller se livrer à ses activités. Les scènes de restaurants sont courantes dans les films chinois et chez Johnnie To en particulier. Intelligemment, Quentin Tarantino débute *Reservoir Dogs* par la réunion des malfrats dans un café avant qu'ils n'aillent braquer la banque. C'est une leçon que Tarantino a retenu des polars chinois qui ont inspiré son premier opus. Dans *Sparrow*, la scène du restaurant permet de caractériser d'emblée les personnages : Kei (le chef), Bo (le joueur, qui aspire à monter en grade dans le groupe), Mac (l'adolescent un tantinet attardé) et Sak (monsieur tout le monde).

Le groupe comme ensemble organique

Le groupe montre sa cohésion pendant la première scène de vol. Les pickpockets s'organisent autour de leurs victimes : l'un bouscule un passant, l'autre attrape le portefeuille, qu'il passe à un troisième complice. Le groupe agit alors comme s'il n'était qu'un seul corps. Un célèbre film de Kung-Fu de Chang Cheh, nommé *Crippled Avengers* (1978) a pour personnages un groupe de combattants infirmes : l'un est sourd, l'autre aveugle, l'un manchot, l'autre cul-de-jatte, etc. Réunis ils forment un guerrier invincible. To travaille aussi la dimension organique du groupe. En réponse à la séduction par Lei de chacun des membres du groupe, les hommes de Fu blessent les pickpockets chacun à une partie du corps différente. Et la jeune femme, dont on pense d'abord qu'elle joue le rôle plus habituel de briseuse d'amitié, achève de les réunir en une seule entité : partageant le même sentiment amoureux pour Lei, ils rêvassent dans des bains publics ou tentent de partager la même bicyclette. La rivalité entre Kei et Bo, qui dans un premier temps ne sont pas d'accord sur la réponse à donner à Lei qui leur demande de l'aide, a en réalité moins pour enjeu d'obtenir les faveurs de la femme, que de prouver qui est le meilleur pickpocket. La bande se sépare le temps du vol de pendentif raté, mais pour mieux se retrouver lors de la scène des parapluies.

Dans le même plan

Le plaisir de To d'élaborer la composition de plans de groupe est sans cesse renouvelé. Dans l'ascenseur puis sur le toit de l'immeuble, Lei était face au groupe, en position de faiblesse puisqu'elle tentait (d'abord en vain) de les convaincre de l'aider. À la fin de la séquence des parapluies, il ne reste plus dans l'image que Lei et les quatre pickpockets, immobiles sous la pluie, à l'arrière-plan, comme prêts à accueillir Lei au sein de leur groupe. Seul un plan de M. Fu pleurant dans sa voiture sépare cette image de celle où Lei est complètement intégrée au groupe : alors qu'elle attend le taxi, elle est au milieu des quatre pickpockets, tous les cinq immobiles devant le mur. Avant de s'éloigner d'eux, l'espace d'un plan, elle s'est affirmée comme un membre de la bande. Même s'ils reprennent leurs activités et s'amusent encore comme des enfants, ils garderont la nostalgie de l'unité avec une figure féminine qui leur ressemble.

TECHNIQUE

La caméra virevolte

De l'activité quotidienne des pickpockets, nous ne verrons qu'une seule scène, au début du film. La séquence 4 est le premier des morceaux de bravoure de *Sparrow* en termes de mise en scène. Johnnie To y met autant de virtuosité à filmer que les pickpockets à détrousser leurs victimes. La séquence fait encore office de scène d'exposition et condense, en moins de deux minutes, les grandes étapes d'un film d'arnaque : présentation de la bande, préparatif du coup, réalisation de ce dernier. Mais d'un point de vue narratif, cette séquence ne fait pas plus avancer l'intrigue que les scènes à venir de vols qui n'aboutissent pas. Si ici les pickpockets réussissent parfaitement leur coup, c'est aussi le plaisir d'une mise en scène détachée de toute efficacité dramatique qui prime. Ce plaisir culmine avec le dernier plan de la séquence, qui dure plus d'une minute.

La séquence commence par sept plans relativement courts qui plantent le décor. Kei est désigné comme chef de l'opération : c'est par son regard que nous découvrons ses acolytes et les victimes à venir. Il y en aura trois : une jeune femme à la veste rose faisant du shopping, un couple de touristes occidentaux (dont seul le mari sera volé), un homme d'affaires corpulent portant un téléphone autour du cou. Toutes ces figures dispersées sont réunies au même endroit. C'est alors que commence le plan 8 au cours duquel Kei va évoluer entre les victimes et les vider de leur argent avec l'aide de ses complices.
La caméra effectue d'abord un mouvement circulaire, Kei étant cadré au centre (1), puis monte pour viser en plongée le couple de touristes (2), que les pickpockets encadrent (3). La caméra redescend à leur hauteur et les hommes se mettent en action. Mac enfile sa veste tandis que Kei, Bo et Sak improvisent une petite bousculade (4). La veste de Mac - vert pomme - a pour but de faire diversion et de cacher à la femme les gestes des trois autres pickpockets. En totale maîtrise, Mac ne touche ni la femme ni l'homme (5). Pendant ce temps Kei a dérobé le portefeuille et le passe rapidement à Bo (6).
Kei repart en sens inverse. Il sort une lame de rasoir de sa bouche (7). Il bouscule la jeune femme à veste rose (8). La caméra descend et cadre en gros plan sa main qui découpe le fond du sac (9). Le portefeuille tombe dans sa main et il le passe à Sak (13). L'homme d'affaires corpulent arrive en face de lui. Kei le bouscule et l'homme laisse échapper ses sacs (14). Alors qu'il se baisse pour les ramasser, Kei attrape le portefeuille dans la poche arrière de son pantalon (15). Il prend les billets et, alors que l'homme est toujours penché, remet le portefeuille dans sa poche (17). Le plan s'achève sur Mac et Sak entourant une jeune femme. Sans doute une prochaine victime (20).
Avec ce plan, la virtuosité de la mise en scène de To se rapproche de celle des films d'arts martiaux, lorsque des escrimeurs évoluent entre plusieurs assaillants. To propose un véritable précis de grammaire cinématographique. Il utilise tous les mouvements de caméra : mouvements de grues, panoramiques, travellings. Toutes les grosseurs de plan sont également représentées. On en change sans cesse : plan d'ensemble (1), puis plan américain sur le couple de touristes, à nouveau plan d'ensemble (2) puis américain à la fin du premier vol (5), plan taille sur Bo et Kei (6), plan rapproché sur Kei (7), insert sur le sac de la jeune femme (9), plan rapproché sur Kei (10), nouvel insert lors de l'échange entre Kei et Sak (13), plan rapproché (14 et 16), insert (15) et plan américain (17 et 18) pour le dernier vol, puis plan taille pour finir (19 et 20). To varie aussi l'inclinaison de la caméra : elle commence parallèle au sol (1) puis monte pour cadrer en plongée le couple de touristes (2) avant de redescendre et de cadrer, en légère contre plongée, Kei remettant la lame de rasoir dans sa bouche (11).
Écrit et découpé, le plan est tout le contraire d'une improvisation ou d'une prise sur le vif. La mécanique a nécessité de longs réglages aussi précis que ceux des pickpockets. Mais tout se passe de façon si rapide et fluide que c'est l'impression de facilité qui domine. À la première vision, le spectateur ne comprend pas tout car cela va trop vite, mais il a quand même une impression de maîtrise. À y regarder de plus près, la maîtrise du cinéaste se confirme. To nous « bluffe » mais ce n'est pas de l'esbroufe.

Le plan virtuose ou le cinéma pur

Johnnie To est amoureux de ces tours de force techniques, comme le montre le plan séquence ouvrant *Breaking News*. D'une durée de plus de sept minutes, il commence dans la rue, se poursuit dans un appartement où des bandits préparent un braquage et s'achève par une longue fusillade dans la rue où la caméra évolue entre le point de vue des policiers et celui des truands. Ici, le plan virtuose n'est pas un plan séquence puisqu'il est précédé de sept plans d'exposition qui le complètent narrativement. Mais ce plan fait écho à d'autres plans longs célèbres, montrant plusieurs actions différentes sans coupe de montage. De nos jours beaucoup de plans séquences sont aidés par le numérique. Ce n'est pas le cas de ce plan qui est réalisé « à l'ancienne », avec la difficulté supplémentaire de se dérouler en décor naturel.
Il n'est pas aisé de déterminer qui est l'inventeur de ce type de plan. Cependant, deux cinéastes l'ont popularisé : Orson Welles et Alfred Hitchcock. Hitchcock a toujours eu la tentation de réaliser des longs plans, dès sa période anglaise. Dans *Jeune et innocent* (1937), un mouvement de grue commence en haut d'un dancing et traverse la piste pour aller cadrer les yeux d'un musicien. Hitchcock étend le principe à un film entier avec *La Corde* (1948) qui est composé de onze plans donnant l'impression de ne faire qu'un (ils sont séparés par des coupes franches et quatre raccords cachés, sur des objets qui occupent un instant l'intégralité du cadre). Orson Welles ouvre *La Soif du mal* (1958) par l'un des plans séquences les plus célèbres de l'histoire du cinéma. Un homme dépose une bombe dans le coffre d'une voiture. Nous suivons la progression de cette voiture à travers les rues, jusqu'au poste frontière où elle explose. Mikhaïl Kalatozov compose *Soy Cuba* (1964) en une série de plans séquences où la caméra défie les lois de l'apesanteur, pénétrant même dans l'eau d'une piscine. Citons également le plan séquence du *Bûcher des vanités* (1990) de Brian De Palma, qui suit Bruce Willis dans différents espaces. Pour finir avec un exemple très contemporain, on pourra étudier les très longues séquences d'action des *Fils de l'homme* (2005) d'Alfonso Cuaron, en particulier la fuite des personnages à travers le camp de prisonniers en état de siège. Dans ce dernier cas, le réalisateur a recours à des raccords numériques plus ou moins visibles.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

Réalisation d'un plan long

Pourquoi filmer en plan unique plutôt que découper une scène en plusieurs plans ? C'est la première question que l'on pourra se poser en atelier. Le plan long et virtuose procure au spectateur la sensation grisante d'un œil presque divin ayant le pouvoir de défier la gravité et de se promener, tel un homme invisible, tout autour des personnages. L'œil du metteur en scène et l'œil du spectateur se confondent alors.

En pratique, il pourra être demandé aux élèves de concevoir un plan sur le modèle de la scène des pickpockets. Le plan long n'élimine pas tout à fait le montage. La scène est bien découpée en plusieurs moments intermédiaires, simplement réunis en un seul plan (à regarder rapidement les vingt photogrammes ci-contre, on a d'ailleurs l'impression qu'il s'agit de plusieurs plans montés). Il s'agira donc d'inventer un fragment de narration impliquant plusieurs actions, à traiter en un seul plan avec au moins trois grosseurs de plans différentes et des mouvements de caméra déterminés. *La Corde*, avec ses mouvements plus simples en lieux clos, peut être un modèle moins intimidant. On remarquera cependant que les plans longs les plus marquants sont associés à des déplacements de personnages dans plusieurs espaces distincts.

Si la scène réalisée par les élèves se déroule dans le cadre du lycée, les plans séquences d'*Elephant* (2003) de Gus van Sant pourront être étudiés.

PISTES DE TRAVAIL

Le *city movie* est-il un genre ?

Sparrow est la lettre d'amour de Johnnie To à Hong Kong. Quelles scènes et quels plans mettent la ville en évidence ? Quels autres films, du cinéma occidental ou asiatique, peuvent être désignés comme des « films de ville » ? *Manhattan* (1979) de Woody Allen, *Vertigo* (1958) d'Hitchcock, *Fellini Roma* (1972) viennent à l'esprit, mais d'autres films accordent une importance primordiale à une ville. Le polar en particulier s'inscrit très souvent dans un environnement urbain, comme *Deux hommes dans Manhattan* de Jean-Pierre Melville (1958).
On pourra également comparer les visions de Hong Kong chez Johnnie To, chez Wong Kar-wai (*Chungking express*) et chez Tsui Hark (*Time and Tide*).

Morale de pickpockets[1]

Les personnages de *Sparrow* sont très sympathiques mais ce sont tout de même des bandits. À quels personnages de la littérature et du cinéma peut-on les rattacher ? Quelles sont leurs caractéristiques ? Marginalité, esthétisme, fantaisie sont des traits récurrents chez les pickpockets de fiction.
Même s'ils sont des hors-la-loi, les pickpockets possèdent des traits moraux qui emportent l'adhésion. On pourra établir une liste de bandits généreux allant de Robin des bois à Arsène Lupin. Quels sont leurs équivalents modernes ?

1) Sur les pickpockets en littérature, voir « Voleurs de papier », de Cyril Béghin, en page 20 du livret *Lycéens et apprentis au cinéma* consacré à *Pickpocket* de Bresson.

Film policier ou comédie burlesque ?

Les quatre voleurs montés sur un même vélo ou entassés dans une cabine d'ascenseur avec des livreurs d'aquariums, ces scènes renvoient au cinéma burlesque. Mac, Sak, Bo et Kei pourraient parfois passer pour des Marx Brothers chinois. Quels liens le cinéma de Hong Kong entretient-il avec le cinéma burlesque ? On pourra comparer ces séquences de *Sparrow* avec certaines scènes de Jackie Chan et de Buster Keaton. De tous les films tournés par Jackie Chan, c'est probablement *Le Marin des mers de Chine* (1983) qui constitue son hommage le plus fervent au cinéma burlesque et à Buster Keaton.
Autre ressort comique, couramment utilisé par les burlesques : le travestissement. Pour réussir le vol de la clé, Sak se déguise en femme. Son déguisement est crédible mais néanmoins comique. L'étalon du genre est *Certains l'aiment chaud* (1959) de Billy Wilder qui mêle également comédie et intrigue policière. Dans le même registre on pourra étudier le personnage de l'inspecteur également chanteur de cabaret travesti dans *Talons Aiguilles* (1991) de Pedro Almodovar.

Moineau ?

Un peu d'ornithologie. Le titre original *Man jeuk*, traduit par « sparrow », désigne en Chine à la fois un moineau et un pickpocket. L'équivalent en France de l'association d'un oiseau et d'un voleur est la pie (voir l'opéra *La Pie voleuse* de Rossini et *Les Bijoux de la Castafiore* d'Hergé). Or, les élèves pourront être surpris de découvrir que l'oiseau qui s'introduit dans la chambre de Kei ne ressemble en rien à nos moineaux occidentaux. Il s'agit en fait, nous dit Wikipedia, du « *Padda de Java (Lonchura oryzivora), aussi nommé Calfat de Java ou encore Moineau de Java,* […] *petite espèce de passereau de la famille des Estrildidae* ». Plus communément on l'appelle donc « *Moineau de Java* ».
On étudiera les apparitions du volatile, à l'air libre ou en cage, seul ou en groupe, ainsi que son association avec Kei (pickpocket en chef) et Lei (beauté en cage).

Frères d'armes

Kei appelle ses compagnons « *mes frères* ». Il ne s'agit pas des liens du sang mais d'une fraternité de cœur. L'amitié virile dans les films chinois est plus importante que l'amour, ce qui a pu parfois faire suspecter une homosexualité latente dans les films de chevalerie ou de gangsters. Cela tient évidemment au passé guerrier des peuples asiatiques, où les hommes passaient plus de temps sur les champs de batailles que dans leurs foyers. Le thème de l'amitié virile et guerrière pourra être étudié, non seulement dans les films de sabre chinois mais aussi dans leur équivalent européen : les romans et les films de cape et d'épée, Alexandre Dumas en tête et l'adaptation des *Trois Mousquetaires* (1956) par Stanley Donen. On y retrouve des duels très chorégraphiques puisque le danseur Gene Kelly interprète d'Artagnan.
Dans les films de groupe, la difficulté est de faire exister chacun des personnages. Comment Johnnie To parvient-il à caractériser les quatre pickpockets au début du film ? Quels sont leurs traits spécifiques ? Enfin, comment les quatre personnages interagissent au sein du groupe ?

ATELIER

En savoir plus sur le cinéma de Hong Kong

Bruce Lee dans *La Fureur de vaincre* de Lo Wei (1972, HK vidéo)

On pourra se lancer dans la réalisation d'un dossier sur le cinéma de Hong Kong, qui permettra aux élèves de se familiariser avec une cinématographie éloignée. Ils n'en ont sans doute qu'une connaissance parcellaire, davantage liée au genre (le Kung-fu, l'action) ou à des acteurs comme Jackie Chan ou Bruce Lee. Ce dernier est devenu une véritable icône à *merchandising* dont les élèves ont certainement vu la silhouette sur des posters ou des t-shirts. Cela peut être un point de départ pour explorer cet univers cinématographique.

Woo, Hark et Wong

Dans un premier temps, il conviendra de déterminer une période. Ce sera celle de la nouvelle vague du cinéma de Hong Kong, commençant au début des années 1980 et dont fait partie Johnnie To.

Les élèves constitueront une bibliographie pour commencer leurs recherches. Il existe quelques ouvrages français sur le cinéma hongkongais des années 1980, mais aussi énormément d'articles dans les *Cahiers du cinéma* et dans *Positif*. Les sites des deux magazines, ainsi que celui la bibliothèque du film et de l'image (www.bifi.fr) seront précieux pour la recherche d'articles. La revue (aujourd'hui disparue) *HK magazine* et les numéros spéciaux Asie des *Cahiers du cinéma* et du *Cinéphage* sont également riches d'articles et de dossiers.

Il conviendra de dégager des metteurs en scènes représentatifs. Les trois plus importants sont Tsui Hark, John Woo et Wong Kar-wai. Quelles nouveautés ont-ils apportées ? Quel est leur statut (réalisateur, producteur), quelles sont leurs particularités et les genres où ils s'illustrent ? Quelles sont les caractéristiques du film de sabre, du film d'action/thriller et du mélodrame ? Comment ces genres se sont toujours croisés et hybridés ?

Les principaux films de ces cinéastes sont facilement accessibles. Les élèves disposent également sur Internet d'outils précieux : des sites consacrés au cinéma asiatique avec filmographies et résumés, comme Internet Movie Database (www.imdb.com) ou encore l'outil de recherche Google vidéo. Savoir identifier et chercher un extrait de film ou une bande-annonce est un travail en soi. Il paraît évident que les élèves n'auront pas le temps de se consacrer aux œuvres intégrales de ces cinéastes, c'est pourquoi le visionnage d'extraits et de bandes-annonces sur Internet sera nécessaire. Il serait néanmoins préférable que les élèves voient en intégralité au moins un film de John Woo, de Tsui Hark et de Wong Kar-wai.

Le visionnage de *The Killer* de John Woo donnera un aperçu du film d'action « *made in HK* » : virtuose, spectaculaire et mélodramatique. *L'Auberge du dragon* est un bon exemple du style avant-gardiste de Tsui Hark. Quant à *Chungking Express*, il résume bien le caractère pop, sentimental et inventif de Wong Kar-wai.

Les élèves s'apercevront rapidement qu'ils retrouvent les mêmes acteurs dans la plupart des films : Chow Yun-fat, Tony Leung, Maggie Cheung, Anthony Wong, Simon Yam, Brigitte Lin, etc. Un mini-dictionnaire des acteurs du cinéma de Hong Kong, avec photos et des filmographies choisies peut être envisagé.

Le but de l'atelier est de faire accéder les élèves à une cinématographie qui pourrait les rebuter par la langue étrangère, mais qui s'avère suffisamment séduisante et, pour certains, proche de leur goût pour la culture asiatique (notamment via la bande dessinée).

Un point historique sur la situation de Hong Kong par rapport à la Chine est nécessaire. Pourquoi certains de ces cinéastes ont immigré aux USA avant la rétrocession de l'île au continent en 1997 ?

Retour à To

Une fois ce travail de recherches effectué, on pourra revenir à Johnnie To. À quel moment a-t-il commencé sa carrière ? Quel lien entretient-il avec les trois cinéastes cités ? Quels acteurs circulent entre les films de Johnnie To et ceux de Woo, Hark et Wong ?

Il serait intéressant de présenter des extraits de *The Heroïc Trio*, film d'action et de super héros de Johnnie To, pour montrer comment son style a évolué jusqu'aux très épurés *The Mission* et *PTU*.

Enfin, ce travail permettra d'inscrire *Sparrow* dans la cinématographie hongkongaise mais aussi dans l'œuvre de To, afin d'en dégager les traits communs et les spécificités.

Maggie Cheung dans *L'Auberge du dragon* de Tsui Hark (1992, Film Workshop)

Tony Leung dans *Chungking Express* de Wong Kar-wai (1994, ARP)

Chow Yun-fat dans *The Killer* de John Woo (1989, HK video)

The Heroic Trio de Johnnie To (1993, Opening)

The Mission de Johnnie To (1999, Ocean)

FILIATION

Héritages français

Le Samouraï de Jean-Pierre Melville (1967, CICC)

Pickpocket de Robert Bresson (1959, MK2)

Les Parapluies de Cherbourg de Jacques Demy (1964, *Arte vidéo*)

Sparrow revendique l'influence du cinéma français des années 1950 et 1960. Pas un film en particulier mais un esprit général. To avait déjà transformé le Macao d'*Exilé* en un petit village portugais. C'est une même opération qu'il effectue sur Hong Kong, qu'il redessine à taille humaine. Il l'accorde à la déambulation à bicyclette de Kei. Il rend hommage à la Nouvelle Vague mais vue de Hong Kong. C'est pourquoi cette vision n'est pas exempte d'un certain exotisme. Ce n'est pas les expérimentations de la Nouvelle Vague que reproduit To, mais un certain « charme » qui naît d'un récit placé sous le signe du hasard et de la flânerie. Kei prend des photos d'un Hong Kong pittoresque, au hasard de ses promenades en vélo et le film semble se construire de la même façon. Lei évolue entre les pickpockets comme Jeanne Moreau entre *Jules et Jim* (1962) de Truffaut ou comme Anna Karina entre Belmondo et Brialy dans *Une femme est une femme* (1961) de Godard : entre légèreté, mélancolie et désir de liberté.

Johnnie To, comme beaucoup de cinéastes de polar asiatique est un grand admirateur de Jean-Pierre Melville, l'auteur du *Samouraï* (1967). Il avait l'intention de faire jouer Alain Delon pour le rôle du Français de *Vengeance* et projette encore un remake du *Cercle rouge*. Du *Samouraï*, il reprend le motif de l'oiseau en cage, seul ami du tueur à gages. Une comparaison du premier plan de *Sparrow* avec celui du *Samouraï* met en évidence des similitudes (cadrage, obscurité, solitude) mais aussi des variantes (attitude du personnage, bande-son).
Une autre référence directe nous est indiquée par l'activité des truands. En abandonnant les armes à feu pour faire de ses personnages des pickpockets, To s'inscrit dans la lignée du *Pickpocket* de Robert Bresson (1959). On pourra comparer la scène de vols en série dans le train chez Bresson avec celle de Johnnie To dans la rue. Bresson utilise la fragmentation du montage alors que To filme tous les vols en un seul plan, mais on retrouve la même maîtrise, le même art de la prestidigitation et de l'escamotage. Dans les deux cas le spectateur, tout en ayant le sentiment d'avoir été « bluffé » par ces tours de passe-passe, est impressionné par la virtuosité de la mise en scène. Pourtant le vol a un sens très différent pour les personnages des deux films. Michel, le pickpocket de Bresson, choisit dans le vol une forme d'ascèse, d'effacement à l'intérieur du monde et y trouve le moyen d'une affirmation de soi. Il élabore une éthique autant qu'une esthétique du vol. Chez To, les enjeux sont plus légers, même si une forme de mélancolie affleure parfois et même si dans *Pickpocket* comme dans *Sparrow* le vol conduit les personnages vers une femme. Mais alors que Michel découvre son amour pour Jeanne en abandonnant le vol, dans *Sparrow* Lei fait « travailler » les pickpockets et leur permet de mettre du sens dans leur activité : au service d'une noble cause, ils sont davantage les héritiers des bandits des récits légendaires portant secours à la veuve et à l'orphelin[1].

Une image du destin

L'autre grande filiation de *Sparrow* est *Les Parapluies de Cherbourg* de Jacques Demy. Il s'agit d'un film-culte pour les cinéastes de Hong Kong. John Woo le revendique comme influence majeure pour sa stylisation et son sens du mélodrame. La scène finale de *Sparrow* reprend le générique du film de Demy. La caméra est en plongée perpendiculaire au sol, des parapluies de couleurs et des vélos se croisent pour former un ballet. Le destin des hommes devient une chorégraphie abstraite. De la modernité de la Nouvelle Vague, To retient le sens de l'épure plutôt que le pittoresque.
Le samouraï de Melville est un fantôme qui n'appartient plus au monde des hommes et est d'abord construit par les fétiches du film noir. Il meurt en tentant d'atteindre une femme idéale. Les pickpockets de Bresson mènent eux aussi une vie parallèle, au milieu des hommes qu'ils dépouillent sans violence. Quant aux héros des *Parapluies de Cherbourg*, leurs caractères lisses, à la limite du cliché (le beau garçon brun, la belle jeune fille blonde), en font des poupées ballottées par le destin et l'Histoire (la guerre d'Algérie). En quoi les personnages de *Sparrow* sont-ils les héritiers de ces héros français ?

1) Pour travailler la comparaison entre *Sparrow* et *Pickpocket*, voir le livret édité sur ce film, rédigé par Cyril Béghin et Thierry Méranger dans le cadre de *Lycéens et apprentis au cinéma* (en ligne sur www.lyceensaucinema.org).

SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE

Sur *Sparrow*

Revues

- Lorenzo Codelli, « *Sparrow. Les Parapluies de Kowloon* », *Positif*, n° 568, juin 2008 : critique mettant en avant l'importance de la ville, des citations cinéphiles et faisant des allusions au discours politique du cinéaste envers les puissants corrompus de Hong Kong.
- Jean-Michel Frodon ; Antoine Thirion, « Petite pêche », *Cahiers du cinéma*, n° 633, avril 2008 : retour sur quatre films de Johnnie To, dont *Sparrow*.
- Antoine Thirion, « Mélancolie de l'anticipation », *Cahiers du cinéma*, n° 635, juin 2008 : critique de *Sparrow* à sa sortie.

Films en lien avec *Sparrow*

Pickpocket (Robert Bresson, 1959)
À bout de souffle (Jean-Luc Godard, 1959)
Une femme est une femme (Jean-Luc Godard, 1961)
Les Parapluies de Cherbourg (Jacques Demy, 1964)
Le Samouraï (Jean-Pierre Melville, 1967)
Le Cercle rouge (Jean-Pierre Melville, 1970)

Sur le cinéma de Hong Kong

Revues

- *Cahiers du Cinéma*, n° 362-363 : Made in Hong Kong (1984)
- *Le Cinephage*, n° 13, spécial Asie (1993)
- *Cahiers du cinéma*, n° 512, cinémas d'Asie (1997)
- *HK Orient Extrême Cinéma* : 14 numéros (octobre 1996 à avril 2000)
- *Mad Asia* : 6 numéros (novembre 2005 à octobre 2006)

Livres

- *Ciné Kung Fu*, Max et François Armanet, Ramsay Cinéma, 1988.
- *Encyclopédie du cinéma de Hong Kong*, Emrik Gouneau, Les Belles Lettres, 2005.
- *Tigres et dragons, Les Arts Martiaux au cinéma*, Christophe Champclau, Guy Tredaniel Éditeur. Quatre volumes parus (2000-2011).
- *John Woo*, Caroline Vié-Toussaint, Dark Star, 2001.
Wong Kar-wai - Collection Positif. Coordonné par Yann Tobin. Éditions Scope, 2008.

Filmographie (tous disponibles en DVD)

Le cinéma d'arts martiaux

A Touch of Zen (King Hu, 1969)
La Rage du tigre (Chang Cheh, 1971)
La 36e Chambre de Shaolin (Liu Chia-liang, 1978)
Il était une fois en Chine (Tsui Hark, 1991)
L'Auberge du dragon (Raymond Lee et Tsui Hark, 1992)

Le polar hongkongais

The Killer (John Woo, 1989)
Hard Boiled (John Woo, 1992)
Time and Tide (Tsui Hark, 2001)

Wong Kar-wai

Nos années sauvages (1990)
Chungking Express (1994)
In the Mood for Love (2000)

Johnnie To

The Heroic Trio (1993)
The Mission (1999)
Fulltime Killer (2001)
PTU (2003)
Breaking News (2004)
Exilé (2006)
Vengeance (2010)

Pour toute information sur les actions d'éducation au cinéma on consultera le site du CNC : www.cnc.fr, où les livrets des trois dispositifs *École et cinéma*, *Collège au cinéma* et *Lycéens et apprentis au cinéma* sont en accès libre depuis 2009.

Conçu avec le soutien du CNC, le site Image (www.site-image.eu ou www.lux-valence.com/image) est le portail de ces trois dispositifs d'éducation à l'image. On y trouve en particulier : une fiche sur chaque film au programme des trois dispositifs comprenant notamment des vidéos d'analyse avec des extraits des films et le présent livret en version pdf ; un glossaire animé ; des comptes-rendus d'expériences ; des liens vers les sites spécialisés dans l'éducation à l'image.

Enfin, la plupart des sites internet des coordinations régionales du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma* propose des ressources complémentaires au présent livret (captations de journées de formation, partage d'expérience…). Consultez votre coordination ou retrouvez ces liens sur le site Image.

Quatre hommes et une femme

Sparrow, film hongkongais de Johnnie To sorti en 2008, décrit les aventures d'une bande de pickpockets. On y découvre le style d'un réalisateur considéré comme l'un des cinéastes asiatiques majeurs de notre époque. Dans le dossier de presse, voici comment To présentait son film : « *Hong Kong est un lieu qui change sans cesse. C'est l'endroit où l'Est rencontre l'Ouest et où l'ancien se mêle au nouveau. Comme un moineau, la caméra virevolte à travers ruelles oubliées et anciens bâtiments pour révéler quelque chose de nouveau* ».
Ainsi, *Sparrow* est un film ludique, polar urbain qui dessine autant le portrait de ses quatre pickpockets que celui d'une ville. To s'y amuse à faire du neuf à partir de diverses influences, en particulier celle du cinéma français des années 1950 et 1960, notamment la Nouvelle Vague. Bigarré, le film penche autant vers le cinéma muet que vers la comédie musicale. Il s'inscrit aussi dans l'histoire du cinéma de genre hongkongais, à travers les films de sabre des années 1960 et 1970, les polars spectaculaires de John Woo, les expériences de Tsui Hark et les mélodrames pop de Wong Kar-wai. Comme ses compatriotes, la mise en scène de Johnnie To frappe par sa virtuosité, qui s'exprime notamment lors de scènes d'action réglées au millimètre.

RÉDACTEUR EN CHEF

Simon Gilardi est coordinateur secteur scolaire et édition pédagogique au sein de Centre Images, pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel de la Région Centre.

RÉDACTEUR DU DOSSIER

Stéphane du Mesnildot est actuellement journaliste aux *Cahiers du cinéma*. Il a publié un ouvrage sur le cinéaste espagnol Jess Franco (éd. Rouge Profond), une étude sur *La Mort aux trousses* dans la collection Petits Cahiers du cinéma/SCEREN-CNDP et *Fantômes du cinéma japonais* (éd. Rouge Profond) consacré au cinéma fantastique nippon. Il est chargé de cours à Paris 3 - Sorbonne nouvelle.

Centre IMAGES

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

CNC

Ministère Culture Communication